



Искусствоведение

УДК 793

А.А. Кириллова

А.В. Котовская

Кириллова Алина Алексеевна, студент 1 курса ХОР/бак–24 направления подготовки «Народная художественная культура» Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: alinakirilovaa@gmail.com

Котовская Анна Владимировна, преподаватель кафедры хореографии Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: annartlife8@gmail.com

ВЛИЯНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ФЕЛИЦАТЫ ГЮЛЕНЬ-СОП, ИВАНА ВАЛЬБЕРХА И АДАМА ГЛУШКОВСКОГО НА ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ РУССКОГО БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

В статье рассматривается влияние деятельности Фелицаты Гюлень-Соп, Ивана Вальберха и Адама Глушковского на процесс развития русского балетного искусства в России. Автор исследует их роль, подход, методы, творческое видение и решение задач на раннем этапе становления балетного искусства в России. Целью научного исследования мы видим изучение вопроса, формулирование задач, рассмотрение направления развития, а также подтверждение значимости деятельности данных балетмейстеров на современное балетное искусство в России.

Ключевые слова: развитие балетного искусства, Фелицата Гюлень-Соп, Адам Глушковский, Иван Вальберх, методы, творческое видение, Большой театр.

A.A. Kirillova

A.V. Kotovskaya

Kirillova Alina Alekseevna, 1st year student of the Choir/Bac-24 majoring in Folk Art Culture at the Krasnodar State Institute of Culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: alinakirilovaa@gmail.com

Kotovskaya Anna Vladimirovna, teacher of the Choreography Department at the Krasnodar State Institute of Culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: annartlife8@gmail.com

THE INFLUENCE OF THE WORK OF FELICATA GULEN-SOR, IVAN VALBERCH AND ADAM GLUSHKOVSKY ON THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN BALLET ART IN RUSSIA

The article examines the influence of the activities of Felicata Gulen–Sor, Ivan Valberch and Adam Glushkovsky on the development of Russian ballet art in Russia. Their role, approach, methods, creative vision and problem solving at the early stage of the formation of ballet art in Russia. The purpose of the scientific research is to study the issue, formulate tasks, consider the direction of development, as well as confirm the importance of the activities of these choreographers on modern ballet art in Russia. The research work uses a theoretical level method.

Key words: development of ballet art, Felicata Gulen–Sor, Adam Glushkovsky, Ivan Valberch, methods, creative vision, Bolshoi Theater.

Актуальность данной работы заключается в рассмотрении значимости деятельности Фелицаты Гюлень-Сор, Ивана Вальберха и Адама Глушковского на современное балетное искусство. В обширном анализе представлены методы работы данных балетмейстеров и их новаторство на раннем этапе развития балетного искусства.

Цель – доказать, что деятельность Фелицаты Гюлень-Сор, Адама Глушковского, Ивана Вальберха оказала важную роль в формировании и развитии балетного искусства в России.

Задачи исследования заключаются в следующем:

1. Рассмотреть историю возникновения Большого театра.
2. Изучить влияние деятельности Фелицаты Гюлень-Сор, Адама Глушковского и Ивана Вальберха на зарождение русского балетного искусства.
3. Провести сравнительный анализ московской и петербургской балетной школ.
4. Выделить уникальность Большого театра на современном этапе его развития.

Историю Большого театра следует рассматривать неразрывно от истории страны, особенно со времен русской революции, когда произошло перемещение власти из Санкт-Петербурга в Москву. 17 марта 1776 года Екатерина Великая предоставила князю Урусову исключительные права на постановку развлекательных представлений с участием отечественных и иностранных артистов, включая крепостных крестьян. Документ выдали сроком на 10 лет, но спустя 4 года князь передал эти права Майклу Медоксу. Под его руководством возвели каменное здание Большого Петровского театра. Театр открыл свои двери в канун Нового года, 30 декабря 1780 года, небольшим прологом из пьесы «Мисс Сара Сэмпсон» философа эпохи Просвещения Готхольда Эфраима Лессинга, восхвалявшим не Екатерину Великую, а самого Медокса. Далее следовала необычная смесь пантомимы и танца под названием «Волшебная школа». Большой театр за историю своего существования пережил три ужасных и беспощадных пожара. Первый из них произошел 8 октября 1805 года. В три часа дня перед самым началом известной оперы «Леста. Днепровская русалка» маленькая искра превратила здание в пылающий ад. Пожар продолжался в течение 3 часов. Причина возгорания остается предметом споров. Обгоревшие остатки Петровского

театра плесневели в болоте. Частное предприятие Медокса провалилось. Театром занялся сам Император. Была учреждена Дирекция Московских императорских театров, находившаяся под контролем Императорских театров Санкт-Петербурга, занимавшегося вопросами образования, финансов, искусства. Однако театр не спешили восстанавливать. Этому также помешало вторжение Наполеона Бонапарта в Москву 14 сентября 1812 года. Москва, пережившая оккупацию, обретала новое национальное сознание. Планы по восстановлению включали строительство театра оперы и балета, который затмит сгоревший Петровский театр Медокса. Конкурс на проект нового здания театра был объявлен лишь в 1819 году. Победивший проект профессора Андрея Михайлова был признан слишком дорогостоящим и был отправлен на доработку архитектору Осипу Бове. Новый общественный театр в Москве был возведен в период с 1821 по 1825 год. Открытие театра произошло в 1825 году. В репертуаре присутствовали произведения Пушкина, Сервантеса и Гете. Третий пожар, и последний в истории театра, случился 11 марта 1853 года. Во время репетиций в 9:30 утра, обнаружилось, что огромное строение горит изнутри и огонь с удивительной скоростью распространяется во всех направлениях. Здание театра рухнуло. Костюмы XVIII века были утеряны, как и архив личных и финансовых документов, так и партитуры и редкие музыкальные инструменты. «Москву охватило чувство опустошения, потерю ощущали даже те, кто считал пожар Божьим возмездием Святой Руси развращенному миру балета и оперы». Театр вновь был построен в 1856 году уже в своем современном виде. Балет привлекал все больше публики из московского среднего класса и высшего света. После 1856 года ничто – ни пожар, ни урезание бюджета, ни скандалы, ни даже война, – не могло стереть его достижений. «Сегодняшние процессы в театре отражают прошлое. Историю Большого, его балета, России и государственной политики можно проследить и зафиксировать с помощью пестрых декораций и случайных планов». Помимо классических оперных и балетных постановок, таких как «Борис

Годунов», «Кармен», «Лебединое озеро» и другие, сейчас в театре также ставят современные балеты: «Всего лишь» (Just) на музыку Дэвида Лэнга и «Угасание» (Fading) на музыку Энрике Гранадоса. «Балет – самое жесткое и прекрасное искусство, где мечта и дисциплина требуют от исполнителей стремления к ангельскому в противостоянии демоническому». Саймон Моррисон.

В чем же заключается роль деятельности балетмейстеров Фелицаты Гюлленъ-Сор, Адама Глушковского и Ивана Вальберха на развитие балетного искусства в России? В первую очередь в том, что Иваном Вальберхом, первым известным и самым популярным балетмейстером, были заложены основы самоопределения русского балета, появился национальный репертуар и утверждение на сцене русских исполнителей. Он начал свою карьеру в Санкт-Петербурге, преподавая в Императорской театральной школе с 1794 по 1801 год. В 1801 году Вальберх отправился в Париж, чтобы улучшить свою профессиональную технику. Вернувшись из Парижа, Иван принял на себя обязанности императорского балетмейстера и педагога. Его отличительной чертой было использование современных сюжетов с современными костюмами и выпускавшихся на балетную сцену действующих лиц во фраках и платьях, из-за чего зрители его упрекали в этом, на что он отвечал: «Ах! Какие мудрецы и всезнайки ополчились против меня! Видимо, они считают, что балет можно танцевать в халатах!». Примером является его ранний балет «Новый Вертер» (1799 года). Главный герой – мужчина из низшего слоя общества влюбляется в аристократку; их страсть побеждает разум, приводя к гибели героя. Спектакль Вальберха показал живую русскую современность, и местом действия была Москва. Если к началу XIX века балетной сцене были хорошо знакомы спектакли из крестьянского быта, то балет, героями которого выступали горожане, ставился впервые и подобных себе не имел. Кроме того, представление нескольких фантастических балетов и отечественных пьес, сыграло свою роль в эстетическом просвещении публики. Вальберх работал, основываясь

на собственных принципах, ярко отличавшихся от правил Шарля Луи Дидло – французского балетмейстера и педагога. Он представил дивертисмент о казачке – девице, переодетшейся в мужской костюм и ставшей героической кавалеристской. Немаловажную роль сыграл Вальберх в утверждении самобытного типа национального спектакля, представления с танцами, песнями и драматическими диалогами о любви к русским крестьянам и священной земле, на которой они трудились и за которую готовы сражаться. В своей работе он основывался на принципе выразительности и действенности танца. Иван Вальберх имел еще множество задумок и планов, однако не сумел их осуществить. Он умер в пятьдесят три года, но мы с уверенностью утверждаем, что его творчество открыло новую страницу в истории русского балетного искусства.

Благодаря Адаму Глушковскому, одному из выдающихся учеников Вальберха и Дидло, первому великому балетмейстеру постнаполеоновской эпохи самым главным вкладом в становление русского балета и московской традиции было его преподавание. За девять месяцев до наполеоновского вторжения, в январе 1812 года, Глушковский прибыл в Москву. Танцовщик служил в Арбатском театре и преподавал в Императорском театральном училище. Он спас своих учеников во время вторжения Наполеона, предоставив им школу между 1814 и 1829 годами и улучшив каждый аспект обучения. Балетмейстер сформировал танцевальную труппу и приступил к обогащению театрального репертуара патриотическими представлениями и сюжетными постановками, основанными на произведениях А.С. Пушкина. Также использовались деревенские легенды, чтобы изобразить в постановках как волшебство, так и преодоление героями повседневных препятствий. Глушковский взял на себя обязанности совместителя и оттачивал балетмейстерские навыки во время восстановления Москвы – ее фантастического подъема после губительной войны. Карьера Глушковского связана с изобретением «русского» балета, который сразу же сформировался как комплекс идеалов и ориентиров. Казаки обучали некоторым из народных

танцев артистов в театрах и студентов балетных училищ, как и жители степей, Сибири и Кавказа. Балетмейстер изучил танцы разных кочевых народов, они были изменены и гиперболизированы, потеряв этнографическую суть, чтобы стать символами – стилизованными изображениями «русской» империи. Позже народные мотивы будут встречаться в сценах сна, видений и празднеств, как когда-то во французских балетах Жан-Жоржа Новерра и Людовика XIV. Чем больше его танцовщики искали способ освободиться от силы притяжения, тем свободнее было отношение исполнителей к характерам персонажей и выше готовность сломать эмоциональную и психологическую структуру роли ради идеального с технической точки зрения танца. Кроме того, Глушковский стал первым теоретиком и историком русской хореографии. Его литературные труды содержат ценные сведения и размышления об искусстве балета первой половины XIX века.

Помимо этого Фелицата Гюлень-Сор, представительница французской школы классического танца, оказалась первой женщиной-балетмейстером в России, в том числе постановщиком русских танцев в балете. Выпускала комедийные постановки с крестьянскими мотивами, которые никогда бы не разрешили в Санкт-Петербурге по эстетическим и политическим причинам. Созданная ею амальгама из национального и зарубежного, из «почвеннического» и «эфирного» превратилась в важную черту московского балета, отличающего его от спектаклей Санкт-Петербурга и Европы. В 1825 году, ко дню открытия Большого театра, после реставрации из-за пожара был представлен балет «Золушка» на музыку мужа Фелицаты – Фернандо Сора. Любимая сказка XVII века о тяжелой жизни служанки, ставшей с помощью волшебницы-крестной и помогающих ей дружелюбных созданий неотразимой невестой принца. Премьера демонстрировала особое сочетание европейских и российских особенностей танца, а также техническую сторону балета, возрожденного в Москве. В Москве наставником Фелицаты стал сам Адам Глушковский, продвигавший ее в качестве балерины, а затем

сделавший своим партнером в качестве балетмейстера в Большом театре. Благодаря ей стали известны пластика и техника балета эпохи романтизма. Гюлень-Сор была одной из родоначальниц романтического стиля, а ее юные воспитанницы стали виллисами в «Жизели». Еще одной стороной творческой деятельности девушки была педагогика. Она предлагала особое видение классического танца, много обращала внимания на различную технику вращений, пируэтов и устойчивости. Много времени уделяла пальцевой технике. Ее ученицы – Г.И. Воронина, Т.С. Карпакова, Е.А. Санквоская – оставили заметный след в истории и развитии балета в России. Помимо собственных балетов – «Амур и Психея», «Астольф и Жоконда», «Дон Кихот Ламанчский или свадьба Гамаша», – Фелицата возобновила балет Дидло «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов». А в 1837 году в Москве поставила «Сильфиду», взяв за основу хореографию Тальони. Таким образом, балеты Вальберха, Глушковского и Гюлень-Сор знаменуют собой возникновение «русскости», синтеза русского исполнительского стиля с драматической пантомимой и виртуозной техникой танца итальянского балета, театрализации русских плясовых песен и образов поэзии романтизма, – именно это будет определять Большой Петровский театр на протяжении следующих двадцати восьми лет его существования.

Здесь важно затронуть тему сравнительного анализа московской школы и петербургской. Важно отметить, что большой разницы между школами нет, однако школы отличаются друг от друга своей методикой преподавания. Из программ московской школы полностью исчезают методы, рекомендации, документы превращаются в списки обязательных к прохождению движений. Прямо указывается, что «в перечне движений не предусматривается порядок их прохождения». Исключением является вариант программы из учебника «Методика классического тренажа» В.Э. Морица, Н.И. Тарасова, А.И. Чекрыгина. Следующее отличие – лексическое изменение классического танца в программах. Вместе с тем подчеркнем, что в Петербурге классический танец преподают по системе Вагановой, которая

жестко закрепила корпус танцовщиц, добилась естественной посадки головы и придала выразительности рукам. В Москве в балет проникали идеи Станиславского, которые заключались в другом отношении к выразительности и актерскому мастерству. Важной особенностью различия двух школ является мужской танец. Если в Петербурге основываются на методику А.Я. Вагановой – галантность, изысканность стиля, чувство позы, умение находить опору в корпусе, брать запас силы руками для туров и прыжков, – то, в Московской школе опираются на знания и методы итальянских и французских педагогов – мягкий корпус и нежные руки. К тому же Н.М. Цискаридзе (заслуженный и народный артист Российской Федерации, ректор Академии русского балета имени А.Я. Вагановой), подчеркивает: «Нет такой разницы. Есть один русский балет. Но вот что важно: манера исполнения в Москве и Петербурге, действительно, отличается. Только по одной причине – и об этом очень тщательно и точно говорит Галина Сергеевна Уланова в книге «Я не хотела танцевать». Галина Сергеевна очень подробно рассказывает, как она уже была очень взрослой, опытной балериной, когда переезжая из Петербурга в Москву – это был 1944 год, ей было почти 35 лет и ей пришлось переделывать все роли, которые она уже давно исполняла в Ленинграде. Только по одной причине: сцена в Большом театре значительно больше. И те жесты, движения, которые будут читаемы и убедительны на сцене Мариинского театра – они будут абсолютно не видны в Большом театре. Больше разницы нет».

Подводя итог темы научного исследования, можно с уверенностью утверждать, что Большой театр – один из самых важных культурных объектов нашей страны, а балет – самое популярное искусство. С момента основания Большого в 1776 году правительство рассматривало театр как символ власти, идеологической или коммерческой, а иногда – и той и другой. Его балет – мощный, бравурный, намеренно подчеркивающий собственную историческую значимость, – в свою очередь несет нечто символическое. Ведь «русскость» – это процесс, представление. Следуя имперским

императивам, оно, возможно, привязано к месту, но место – это больше, чем территория. Сегодняшние процессы в театре отражают прошлое. А историю Большого театра, его балета, России и государственной политики можно проследить и зафиксировать с помощью пестрых планов и декораций.

Список используемой литературы:

1. Моррисон, С. Большой театр. Секреты колыбели русского балета от Екатерины II до наших дней / С.Моррисон. – Москва, Издательство ЭКСМО, 2023. – 656с.

2. Кузнецов, И.Л. Некоторые результаты сравнительного изучения программ обучения классическому танцу: традиции Ленинградской и Московской балетных школ / И.Л. Кузнецов. – Санкт-Петербург: АРБ, 2023. – 11 с. – URL: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 01.11.2024.).

3. Большой театр – главная сцена страны. История и архитектура знаменитого здания в Москве. – URL: <https://experience.tripster.ru/sights/bolshoj-teatr/> (дата обращения: 02.11.2024.).

3. Фелицáта Виржíния Гюллéнь-Сор.– URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 03.11.2024).

4. Николай Цискаридзе: «Мне не нужна геростратова слава». – URL: <https://musicseasons> (дата обращения: 05.11.2024).